

El teatro de Alicia Muñoz

Indagaciones en torno de la memoria y la identidad

Por Estela A. Castronuovo

La dramaturgia de esta autora recoge episodios de la historia argentina como punto de motivación para la creación de sus piezas, en cuyas fábulas convergen atributos que hablan de lo identitario como fenómeno cultural del devenir del país.

Según Rubens Bayardo (1), las identidades son construcciones simbólicas que involucran representaciones y clasificaciones referidas a las relaciones sociales y las prácticas, donde se juegan la pertenencia y la posición relativa de personas y de grupos en su mundo. Así definida, la identidad es una construcción presente, vinculada estrechamente con la memoria histórica, proyectándose hacia una utopía de futuro. Por su parte, Elizabeth Jelin (2) define la memoria como un concepto utilizado para interrogar las maneras en que la gente construye un sentido del pasado, y cómo se enlaza ese pasado con el presente en el acto de recordar/olvidar. Desde ya, no estamos hablando de las memorias individuales, sino de la memoria históri-

ca, social e intersubjetivamente construida (aunque, por supuesto, las memorias individuales son continuamente modelizadas por las memorias transmitidas y reproducidas socialmente).

Tanto las textualidades historiográficas, como las producciones estéticas (la novela, el teatro, el cine) suelen incluir concretizaciones narrativas de versiones de la memoria histórica, en las cuales la lengua (instancia, también ella, radicalmente social y compartida) instituye lugares de construcción, cuestionamiento o reafirmación de la identidad. A través de ellos, una comunidad se interroga a sí misma respecto de cuestiones entrañables: ¿quiénes somos?, ¿por qué somos como somos?, ¿quiénes fuimos?, ¿quiénes queremos/no queremos ser?



Alicia Muñoz, "Crónicas de Pichincha".

Desde ya, dado que las narrativas que construyen versiones de la identidad y la memoria nacionales son instrumentos de gran eficacia a la hora de legitimar proyectos políticos y aspiraciones de clase, son en sí mismas lugares de confrontación ideológica y de lucha por el poder simbólico, como diría Pierre Bourdieu.

La dramaturga argentina Alicia Muñoz recurrió en muchas ocasiones a la historia nacional como punto de partida para constituir la *fábula* de sus piezas. En una entrevista personal, reconoció que no la impulsa un afán documental de reconstrucción histórica, sino que la fuente historiográfica le sirve

como disparador y punto de anclaje del proceso de creación.

De esta manera, muchas de sus obras reconstruyen imaginativamente hipótesis referidas a nuestra identidad y a nuestra historia, con dos rasgos que se reiteran: el texto siempre da la palabra a los marginados y oprimidos (aquellos que son taxativamente obliterados por los discursos históricos oficiales); además, estas reconstrucciones na-

rrativas adhieren a lo que Noé Jitrik llama una visión "genealógica": reconstruyen el pasado como una estrategia para explicar y dar cuenta de los males del presente. Así, Alicia nos ofrece una concepción de la Historia como paradigma, es decir, como marco conceptual para comprender y explicar la realidad actual.

La chalequera (1987) nos enfrenta con un poderoso ícono identitario nuestro: el inmigrante que vino a "hacer la América". Nuevamente, operan el "gesto explicativo" que Hayden White (3) atribuye al discurso histórico y la visión "genealógica": reconstruir la historia del inmigrante y la con-

formación de su personalidad en la dura lucha para sobrevivir, permite dar cuenta de dos rasgos que los análisis sociológicos e históricos han atribuido a los argentinos (y que explicarían, en parte, el fracaso del país): el autoritarismo y la negación de la verdad. María, la protagonista, reconstruye su historia, un día del año 1986, el último de su vida: "La acción transcurre en Buenos Aires, en 1986". Ella es una inmigrante italiana que llegó al país en 1911. (4)

La obra está enteramente construida sobre el recurso del *flash back*: desde el presente la protagonista rememora el pasado, concebido como origen y causa de ese presente. Sólo reconstruyendo los "orígenes" es posible dar cuenta de las dificultades actuales y anticipar (y rectificar) el futuro. Este artificio establece un paralelismo entre el presente y el pasado, tal como es reconstruido en el espacio interior de la memoria de María. Sus hijos y nietos vienen a visitarla. Lucía es la nieta predilecta y, claramente, la heredera y continuadora de María: recoge su legado de tesón y abnegación, pero también el autoritarismo y la obcecada ceguera ante la realidad. (5) Una familia de inmigrantes italianos es reconstruida para referirse, en *mise en abyme*, a ciertos vicios de los argentinos. En este sentido, el

texto atribuye algunos *semas* a nuestra identidad nacional (autoritarismo, negación de la realidad, ambición de figuración social) que estarían en la raíz de ciertos males endémicos y reiterativos que aquejan a nuestro país.

La puesta en escena del espacio interior de las rememoraciones de María, acotan la estética realista dominante en la pieza. La fábula presenta los conflictos familiares característicos del teatro realista de tesis social. Estos conflictos familiares marcan la conformación de la psicología del inmigrante (fruto de la dura lucha por sobrevivir), la cual, a su vez, explica ciertos rasgos negativos de la identidad nacional de los argentinos.

Hay algunas incrustaciones de temas del grotesco discepoliano: el inmigrante fracasado, los conflictos familiares, los enfrentamientos entre generaciones. El padre de María, un ex aristócrata italiano, recupera la figura del protagonista del grotesco, desengañado ante la estafa que significó América y atormentado por la nostalgia insaciable del país natal. Le dice a su hija: "Oíme, princesa. A ver si entendés esto de una buena vez. Aunque yo no me parezca al héroe del retrato, yo soy 'tu padre'. Y este fantasma sucio de carbón es tu madre. Y los mocosos mugrientos que están ahí afuera



Alicia Muñoz, "Crónicas de Pichincha".

son tus hermanos. Y esta pieza de conventillo es donde vas a dormir de ahora en adelante. ¡Y todo esto junto es la famosa América!"

María oprimirá a sus hijos del mismo modo en que su padre la oprimió a ella en la triste habitación del conventillo. Así se hizo fuerte y manejó a su familia con mano de hierro. Su nieta Lucía es, claramente, su sucesora, tanto en sus virtudes como en sus errores, y todo indica que va a repetir el mismo camino que Francisco, uno de los hijos le reprocha a María: "Esta es tu

obra, mamá, te das cuenta. Teníamos que mentir para salvarnos..." El microcosmos da razón del macrocosmos: la "fábula" de esta pieza está marcada por el "ritornello", la circularidad: Lucía repetirá la historia de los errores de su abuela; los males argentinos, de la misma manera, están condenados a repetirse indefinidamente.

El texto cincela de modo soberbio el ícono del inmigrante que vino a "hacer la América": María quiere perfeccionarse en la costura para convertirse en la "mejor chalequera de Buenos Aires". Bianca, la dueña del taller, también ella venida de Italia, resume la historia de vida de

los inmigrantes: "Apretando los dientes, comiendo pan y cebolla, y trabajando catorce horas por día. Sin saber lo que era una diversión ni un paseo. Sacrificando a mi propia madre si era preciso para salir adelante. Y salí. Hoy todos mis hijos van a la escuela. Y si Dios y la Virgen me ayudan, ninguno va a ser menos que doctor. ¡Ya vas a ver las chapas en la puerta!". Otro *sema* definitorio de la identidad del inmigrante en Argentina: el deseo de una carrera universitaria para sus hijos.

El episodio final reconstruye el último encuentro personal entre María y Francisco, el hijo rebelde que se negó a estudiar medicina, como quería la madre. Por esta razón, fue condenado al ostracismo durante largos años. Francisco le enrostra verdades que ella se niega a ver: "Esta es tu obra, mamá, ¿te das cuenta? Teníamos que mentir para salvarnos, y delatar nos unos a otros para estar bien con vos. Hasta a papá lo apartaste (...) tuvo que buscar afuera lo que no podía tener aquí" Las infidelidades de su segundo marido, es algo que María jamás quiso ver. Por eso reacciona indignada: "¡Cómo te atrevés a hablar así de tu padre!" Sin embargo, ya al borde de la muerte, María reconoce que fue injusta con Francisco y acepta verlo por última vez. Le advierte a Lucía:

María.- Creo que me equivoqué con él.

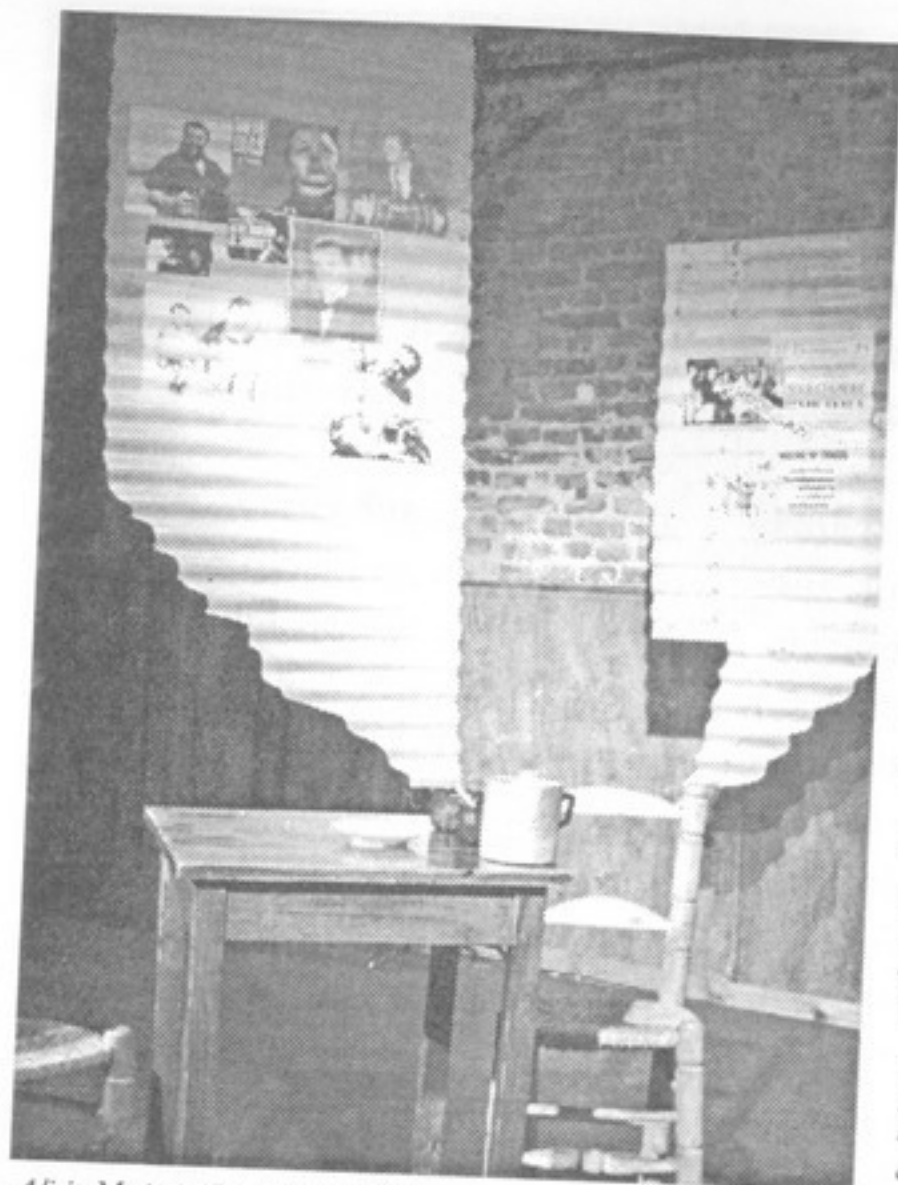
Lucía.- No, vos nunca te equivocaste.

María (La mira alarmada).- Cuidado Lucía... no te equivoques vos también.

Francisco viene a despedirse de su madre, pero Lucía le impide la entrada cerrando la puerta con llave: ella es ahora la custodia de esos "principios" que arruinaron tantas vidas en el seno de esa familia.

Crónicas de Pichincha (en escena durante el corriente año en la ciudad de Buenos Aires) remite a lo histórico desde su título: en efecto, los cinco *sketches* que la constituyen refieren a Pichincha, el famoso barrio prostibulario de la ciudad de Rosario, que tuvo su momento de apogeo en la década de 1920 y languideció cuando la prostitución fue prohibida con la derogación de la Ley de Profilaxis Social en 1933. Es decir, el punto de partida es histórico: el texto manifiesta su voluntad de rescatar esas zonas marginales de nuestro pasado, no siempre mostradas por la "Historia oficial", pero que también, sin duda, contribuyeron a cimentar nuestra identidad como pueblo. Los cinco fragmentos están organizados en una progresión temporal lineal, desde el apogeo de Pichincha, hasta su agonía y desaparición, al derogarse la ley de profilaxis.

Los *sketches* muestran un desfile de tipos característicos de esta marginalidad: prostitutas, rufianes, madamas, matones de comité, policías corruptos, bacanes que frecuentan los prostíbulos de lujo. El léxico *lumpen* reconstruye una "jerga" de prostíbulo, garito y enjuagues de comité político. La estética sainetesca pertenece al mismo paradigma del "campo histórico" reconstruido: cada *sketch* co-



Alicia Muñoz, "Un tango en 78"

mienza a la manera del sainete, con un personaje-prólogo que, en escena abierta, se dirige al público poniéndolo en situación.

El primer *sketch*, "Las minas", muestra a las prostitutas haciendo cola frente al dispensario donde deberán hacerse el examen de salud prescripto por la ley. Vivi, el personaje-narrador, dice: "Trabajo aquí en Pichincha. Tal vez alguno no sepa de qué estoy hablando, pero el que haya estado en Rosario entre el año 20 y el 30 no necesita mayor información (...) Lo más fácil es que ningún padre le haya legado a sus hijos la memoria

de aquel descoque. Y es lógico. Ninguno quiere recordar que su ciudad tuvo el barrio prostibulario más famoso del mundo".

El fragmento citado es un ejemplo acabado del gesto fundamental de esta pieza: el "rescate" de una zona silenciada de la memoria colectiva, una zona considerada vergonzante para la buena conciencia hegemónica. Joelle Candau, en el capítulo IV de su libro *Memoria e identidad*, (6) analiza los problemas de la "transmisión" de la memoria y el patrimonio in-

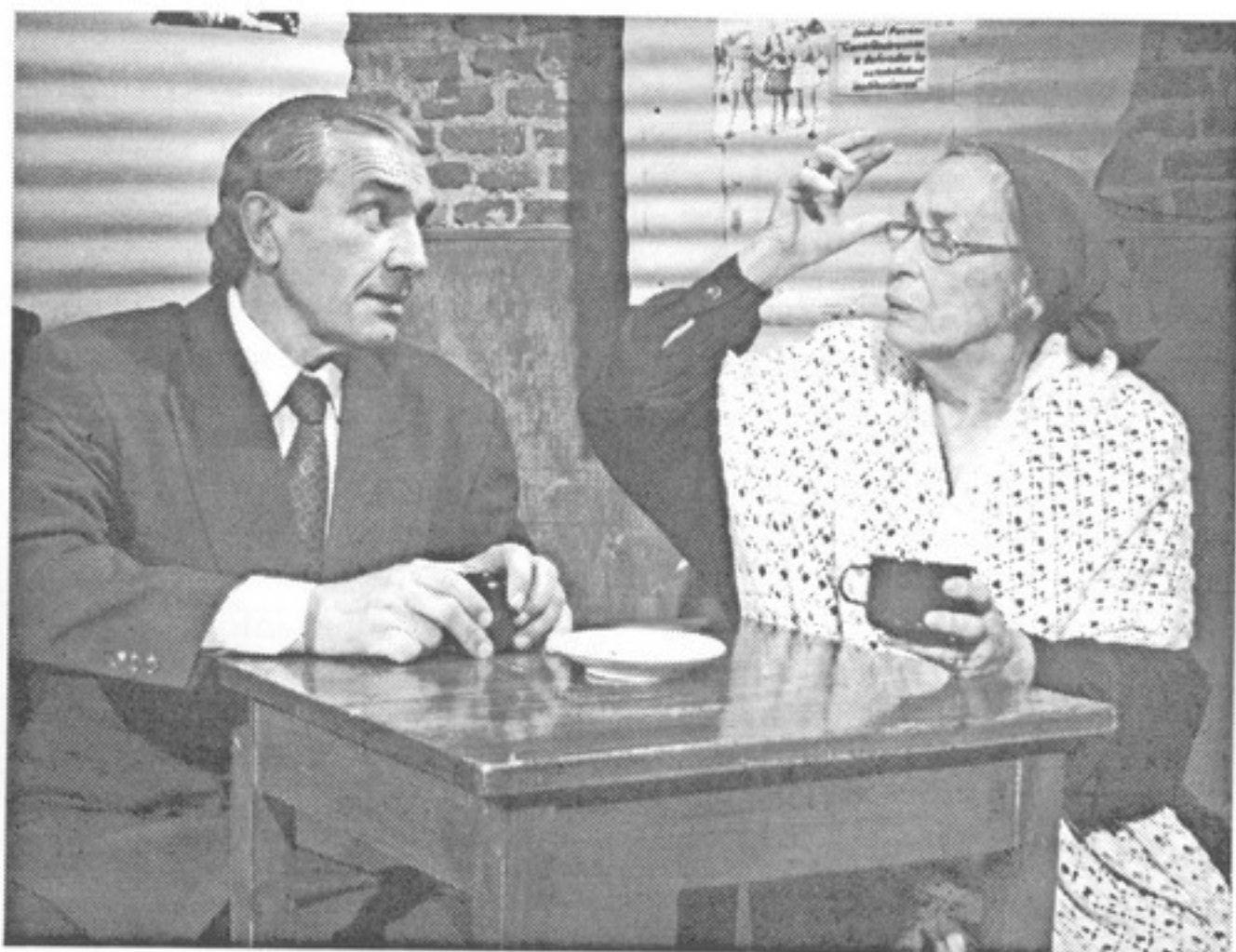
tangible. Dice que el pensamiento social (el mismo que se cimentará en "identidad colectiva") está indisolublemente asociado a "la transmisión de un capital de recuerdos y de olvidos" (p.103). Sin esta transmisión no habría ni educación ni identidad cultural. Pero "esta transmisión no será nunca pura o 'auténtica' transfusión de la memoria (...) para prestarse a las estrategias identitarias debe jugar el juego complejo de la reproducción y de la invención, de la restitución y de la reconstrucción, de la fidelidad y de la traición, del recuerdo y del olvido".

En efecto, la memoria colectiva se construye en un entramado de voces y silencios, está agujereada, tiene lagunas. Toda transmisión (7) debe resolver una cuestión esencial: ¿qué transmitir/conservar?, ¿qué olvidar? En este espacio de la selección del “patrimonio intangible” se juegan las relaciones de poder y las luchas ideológicas, pues son las clases hegemónicas las que deciden lo que se debe transmitir o registrar, y lo que se debe borrar. Elizabeth Jelin, por su parte, puntualiza que hay múltiples lecturas del pasado que coexisten en una sociedad, y que son funcionales a los sectores sociales que las concretizan. La memoria histórica es conflictiva, pues diferentes clases sociales construyen relatos del pasado distintos, asignan diversos sentidos a los eventos del pasado, funcionales a sus propios intereses y expectativas. Es decir, que, en realidad, deberíamos hablar de múltiples memorias históricas en el seno de una misma comunidad. Que, además, están en perpetuo conflicto por la legitimidad simbólica, parafraseando nuevamente a Pierre Bourdieu. El texto que estamos analizando da la palabra a sujetos sociales marginales, obliterados por los mecanismos oficiales de transmisión del patrimonio histórico-cultural. La palabra “crónicas” que

aparece en el título subraya esta voluntad de reconstrucción imaginativa de nuestra Historia nacional, mostrando su “revés”: ese aspecto intencionalmente ignorado y silenciado, quizá por parecer demasiado vergonzante para cierta “buena conciencia”.

Este primer episodio reconstruye las relaciones tormentosas entre las prostitutas y sus rufianes. El texto acumula información historiográfica para dar una visión acabada y completa del referente: los “cafishios” reclutaban con engaños a sus mujeres, que pertenecían a las clases más pobres, en las fábricas o los conventillos.(8) Denuncia la explotación a la que estaban sometidas: “Lo que sí se respeta escrupulosamente es la revivificación de las que hacemos el oficio. No por nosotras, claro, sino por ellos”.

Con esa capacidad que tiene el discurso literario para percibir lo universal en lo particular (reconocido desde Aristóteles hasta Georg Lukacs), nuestra autora elabora pequeñas y muy eficaces metáforas del país, sobre la base de la reconstrucción imaginativa de ciertos episodios de nuestra historia: así, en el tercer *sketch*, “Los bacanes”, la muerte trágica de un estanciero en un prostíbulo de lujo, asesinado en una noche de juerga por su propio administrador (pro-



Alicia Muñoz, "Un tango en 78"

veniente de una familia de inmigrantes de conventillo) alude alegóricamente al enfrentamiento entre criollos e inmigrantes que marcó las primeras décadas del siglo XX, y a los cambios drásticos que la década de 1930 trajo a la Argentina.

Los personajes son más que tipos: son roles sociales, pues representan posiciones de clase en pugna. Orestes Sandoval es el típico bacán terrateniente, que, como tipo social, proviene del siglo XIX. Mauricio es el incipiente industrial (se dedica a explotar petróleo en la Patagonia), Valdez, es el administrador de las estancias de Sandoval. En este micro-

cosmos, el texto muestra la bisagra histórica que se produjo en la década de 1930, la desaparición de la vieja oligarquía criolla terrateniente, y su reemplazo por la oligarquía industrial y financiera. En este contexto se inserta el ocaso de Pichincha. Valdez, el representante de la nueva burguesía de origen inmigratorio en ascenso, lo dice claramente: "... caducó, viejo. Estamos en 1930. Por más que viaje a París y sea socio del Jockey y alquile un quilombo por toda la noche: caducó (...) Se acabaron los bacanes, querido. Entramos a la era de los financistas".

Estas dos piezas de Alicia Mu-

ñoz, en conclusión, demuestran claramente la funcionalidad de las operaciones de reconstrucción de los lugares de la memoria y la identidad colectivas. Operaciones imprescindibles para transformar a un grupo humano en una verdadera sociedad orgánicamente cohesionada; una sociedad, además, capaz de pensarse a sí misma y de planear estratégica y positivamente su porvenir. Los ar-

gentinos hemos tenido, lamentablemente, pruebas demasiado contundentes de los efectos nefastos que tienen para una comunidad la distorsión, la censura y el borramiento de hitos de su pasado histórico.

Saludemos, pues, el apasionado interés demostrado por nuestros artistas en la preservación y “transmisión” de nuestra memoria colectiva.

Estela Castronuovo. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en la cátedra Historia del Teatro Universal, en la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad. También es coordinadora general del Programa TEALHI (Teatro Argentino, Latinoamericano e Hispánico), un programa de investigación radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo de la mencionada facultad. Es autora de numerosos trabajos sobre temas de su especialidad, siempre referidos a la literatura y al teatro universales y latinoamericanos.

Notas

1. Cf. Bayardo, Rubens: “*Antropología, identidad y políticas culturales*”, Boletín Virtual NAY A (www.naya.org.ar/articulos/identi01.htm), septiembre de 2002.
2. Jelin, Elizabeth: “Las memorias en las calles y en la acción. Espacios de lucha por los derechos humanos” En: *Memorias, identidades e imaginarios sociales*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 2001; pp. 169-187.
3. Cf. White, Hayden. *Metahistoria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
4. Las obras de Alicia Muñoz se citan por la edición de Editorial La Abeja, Buenos Aires, 2004.
5. Cf. el siguiente ejemplo:

Lucía.- ¿Ya vino el médico?

Gustavo.- Sí, hablé con él. Yo no sabía que lo de la abuela fuera tan...

Lucía.- (Interrumpe) Está agotada. Pobre. Era una máquina, no paraba nunca. Pero con un buen reposo y unas vitaminas.

Gustavo.- El médico no habló de reposo ni de vitaminas.

6. Candau, Joelle. *Memoria e identidad*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2001.

7. Elizabeth Jelin también se refiere a la transmisión en *op. cit.* pag. 176, y la define como "el proceso por el cual se construye un conocimiento cultural compartido ligado a una visión del pasado".

8. Un ejemplo cabal de esta voluntad del texto de transmitir información referida al patrimonio rescatado, lo encontramos en las palabras del Nato, personaje-prólogo inaugura el *sketch* "Los cafishios": "Esto es toda una ciudad. Un mundo diría yo. Con sus villanos y sus víctimas, sus ricos y sus pobres, sus explotadores y explotados, sus lujos y miserias, gente que prospera y suicidas sin salvación. (...) Vean. Aquí a la derecha tenemos un burdel de 3 pesos. Al lado un bodegón. Más allá un cine con varieté, un quilombo de un peso, otro de 2, y en la esquina una parrilla. Después viene el Madame Rouge de 5 pesos, un café con camareras, otro quilombo de dos pesos, un salón de baile, un bataclán francés, el Paraíso Doré de un peso, y al lado una timba disfrazada de café".

Nota: Alicia Muñoz es autora de las obras "El día que no se puso el sol", "Un tango en 78", "Historia de piratas", "Ciudad en fuga", "El Piantado", "El año de la peste", "La taberna del cuervo blanco", "Allá por el año 8", "El pobre Franz", "La cola del 5", "La Coronela", "La Chalequera", "Justo en lo mejor de mi vida", "La Gran Aldea", "Crónicas de Pichincha", "Una silla al sol", "Ay, poeta", "Un león bajo el agua" y "Hay que seguir".

Imágenes: Puestas de "Crónicas de Pichincha" y "Un tango en 78".